

UMA LEITURA DE TREASURE ISLAND

O presente artigo chama a atenção para o papel importante representado por Robert Louis Stevenson na renovação da literatura inglesa no fim do Século XIX. Stevenson reagiu contra a escola literária realista e para tal utilizou o romance de aventuras, de que «A Ilha do Tesouro» é um bom exemplo. A teoria estética de Stevenson opunha a vida à arte e foi seguida por vários outros escritores, iniciando-se assim um movimento literário designado como Novo Romantismo.

«Blessed be those that grease the wheels of
the old world, insomuch as to move on is
better than to stand still.»

Tennyson

A extraordinária riqueza da ficção narrativa na época vitoriana em Inglaterra pode ser atribuída ao facto de para ela terem contribuído várias correntes literárias. Entre essas correntes encontra-se o reflorescer do interesse por formas tradicionais de literatura, como as baladas e os romances de cavalaria.

Robert Louis Stevenson foi responsável por um impulso de actividade criadora que utilizou uma dessas formas literárias - o romance de aventuras - para renovar a literatura inglesa no fim do Século XIX. O movimento de renovação iniciado por Stevenson pretendia reagir contra a escola literária então dominante: o Realismo. Como outros autores seus contemporâneos, ele queria lutar contra o utilitarismo, o industrialismo e o método científico que, depois da expansão das ideias positivistas de Comte e da publicação de *On the Origin of Species* de Darwin, estava também a ser utilizado na literatura, como, por exemplo, no chamado método documental usado por Trollope. Para esta reacção contribuíram, entre outros, Carlyle, com as suas tendências emocionais e imaginativas, Dickens, com o que a sua arte tem de sentimental e também a cruzada estética e social empreendida por Ruskin.

Foi, contudo, Robert Louis Stevenson, com as suas ideias sobre teoria da ficção explicitadas em inúmeros ensaios e postas em prática nas obras que escreveu, quem mais contribuiu para que deixasse de ser aceite a severidade, a estreiteza de vistas e a disciplina austera do realismo. Nos ensaios *A Gossip on Romance*¹ e *À Humble Remonstrance*,² ele expõe uma verdadeira doutrina estética do romance e uma ética das atitudes e intenções dos romancistas ou «story-tellers», cuja função devia ser mostrar

aos leitores a realização e a apoteose dos sonhos que os homens vulgares tinham acordados.

Para se ter uma ideia de como a teoria de arte de Stevenson era diferente da geralmente aceita na época, basta ler algumas das suas afirmações como:

«The writer's job is to render not to explain, to depict rather than draw practical and moral conclusions.»³

«Fiction is to the grown man what play is to the child; it is there that the changes the atmosphere and tenor of his life: and when the game so chimes with his fancy that he can join in it with all his heart, when it pleases him with every turn, when he loves to recall it and dwells upon its recollection with entire delight, fiction is called romance ...»⁴

«... [A] novel is not a transcript of life to be judged by its exactitude but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity»⁵

«The whole secret is that no art does 'compete with life'.»⁶

E compará-las com as de George Eliot, que, na introdução a *Adam Bede*, escreve que o seu maior esforço se destina a:

«... to give a faithful account of men and things - I am content to tell my simple story without trying to make things seem better than they were, dreading, nothing indeed but falsity.»

ou com o que George Eliot afirma a propósito do mesmo assunto, no ensaio *The Natural History of German Life*:

«Art is the nearest thing to life: it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot. All the more sacred is the task of the artist when he undertakes to paint the life of People. Falsification here is far more pernicious than in the more artificial aspects of life.»⁷

Foram as ideias expressas por Henry James que levaram Stevenson a escrever o seu ensaio *A Humble Remonstrance*. E James, em *The Art Of Fiction*, tinha afirmado:

«The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life.»

e

«A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life ...»⁸

Também o nosso Eça entrou neste debate dialéctico, tomando, como era de esperar, uma posição semelhante à de George Eliot e Henry James. Em *Idealismo e Realismo*,⁹ escrito em Bristol em 1879, a propósito da diferença entre «um trabalho puramente imaginativo, conto de fadas ou novela ideal» e «um romance de observação e de

realidade, fundado em experiências, trabalhado sobre documentos vivos», Eça de Queirós afirma:

«A arte moderna é toda de análise, de experiência, de comparação.

... A nova musa é a ciência experimental dos fenómenos ...

... hoje, analisa-se à posteriori, por processos tão exactos como os da própria fisiologia.»¹⁰

Stevenson não pensava como Eça que «o romance, em lugar de imaginar, tinha simplesmente de observar»¹¹ e, com a sua estética inovadora, opõe a vida à arte e afasta-se assim do que era convencionalmente admitido. Embora achasse que a ficção narrativa era algo de importante e sério e não apenas um simples entretenimento, o desejo de criticar as verdades estabelecidas levou-o a dissociar-se da herança realista do Século XIX.

Com esse objectivo em mente, Stevenson e outros escritores, como Lewis Carroll e Kenneth Graham, serviram-se da fantasia, do sonho e da ânsia por um mundo perdido e - utilizando técnicas tradicionais e dando ênfase ao aspecto lúdico da literatura - iniciaram um movimento literário que alguns classificam de Novo Romantismo.¹² Este movimento procurava atrair os vitorianos para um mundo irreal, onde não havia tempo nem locais precisos, e que não era o universo feio e competitivo das cidades mas sim o de uma natureza bela e exótica. De um ponto de vista moral, tentava afastá-los da corrupção da idade adulta e trazer-lhes de novo a inocência da infância, e, em vez da dicotomia calvinista do Bem contra o Mal, dava-lhes a noção de uma moralidade mais complexa que via em cada homem tendências boas e más. Em resumo, os leitores eram levados do mundo da realidade para o mundo da imaginação. Tal como afirma Shelley em *Defence of Poetry*, Stevenson também pensava que o grande instrumento da bondade moral era a imaginação. Para ele a alegria «joy» provocada pela leitura das histórias infantis, além de desenvolver a imaginação das crianças, que as liam ou ouviam, era a melhor arma que se lhes podia dar contra o avanço do industrialismo sinistro e utilitário. Muitos dos escritores que participaram neste movimento eram escoceses - como Stevenson, George Macdonald, Andrew Lang, Kenneth Graham e J. M. Barrie - e escreveram livros para crianças, que tinham justamente como principal finalidade desenvolver a imaginação dos seus jovens leitores e ajudar os adultos, que também os liam, a fugir da realidade para um mundo de sonhos.

Em *The History of the English Novel*, Ernest Baker classificou estes escritores como «romancers»,¹³ decerto devido ao facto de eles, com as suas obras, pretenderem fazer um revivescimento dos antigos romances do Século XIV. Estes romances eram longas narrativas de aventuras muito populares entre as crianças, que, além de conterem uma história exemplar, incluíam também lutas com dragões e gigantes. Eram relatos das aventuras de um herói, que vieram mais tarde a ser publicados sob a forma de *chapbooks*, e que apareceram como baladas, mas que no Século XIX tinham perdido a popularidade.

Ao escreverem para crianças, ou pelo menos ao seguirem as convenções da literatura infantil, os *romancers* demonstraram estar conscientes de que o que era necessário no fim da época vitoriana era opôr a aventura ao desejo de equilíbrio e ordem. Baker

reconhece em Robert Louis Stevenson o mentor deste movimento de renovação e, decerto devido aos seus escritos teóricos, considera-o «the Coleridge of that secondary province of romanticism».¹⁴ Na verdade, e embora tal facto não seja geralmente admitido, a importância desta atitude de Stevenson e dos que o seguiram foi tal para a evolução da ficção narrativa na Grã-Bretanha que ele pode ser considerado como um elo de ligação entre o Romantismo e a literatura dos nossos dias.

O crítico americano Robert Scholes chama «fabulators»¹⁵ aos que actualmente, tanto em Inglaterra como na América, seguem esta escola e usam o conto de fadas como uma forma de protesto, como Jorge Luis Borges, Kurt Vonnegut e John Barth. Scholes considera «fabulation» este novo desenvolvimento da ficção, que, como já disse, começou com Stevenson, e que se afasta da representação da realidade, abandonando assim as técnicas do realismo e usando em vez delas uma fantasia controlada.

Robert Louis Stevenson não se limitou a expor nos ensaios as suas teorias literárias, pô-las em prática ao escrever *Treasure Island*, que classificou como «a novel of adventure» e que se propos contar «exactly in the ancient way»,¹⁶ como nos antigos romances. Ao fazê-lo, regressou à frescura primitiva da literatura que descreve um mundo de maravilhas e de paixões envolto num halo de mistério e beleza.

Treasure Island é por isso mesmo uma obra que pode ser considerada representativa do **New Romanticism**. É também um marco importante no conjunto da produção literária de Stevenson, e, pelos motivos já apontados, trilhou novos caminhos na novelística inglesa. Embora a limitação de espaço não permita uma análise muito profunda, as considerações que se seguem são o resultado de uma leitura interpretativa pluralista, que pretende sobretudo chamar a atenção para a grande riqueza deste texto de Stevenson.

No meu estudo *Treasure Island - Um Tesouro Inesgotável*¹⁷ procurei já demonstrar como podem ser múltiplas as interpretações desta obra, que, embora tenha características semelhantes às de um conto de fadas tradicional - e algumas das suas virtudes residam nesta semelhança - pode ser lida e apreciada de vários outros pontos de vista.

Em *Treasure Island* o mundo é visto através dos olhos de uma criança, sentido através dos sentidos e julgado pelo coração. Ao escrever esta sua primeira obra de ficção, Robert Louis Stevenson revelou-se um escritor completo, que, tal como o artista a quem se refere George Henry Lewes:

«He [the true artist] works according to the impulse from within, not according to the demand from without.»¹⁸

Apesar disso, pode afirmar-se que *Treasure Island* reflecte os padrões morais dos últimos anos do Século XIX em Inglaterra e que nos dá uma visão da Criança na sociedade vitoriana. Através da figura de Jim, o jovem herói, vemos que o código ético de uma criança era dominado pela noção de Honra - Jim, uma vez empenhada a sua palavra, recusa-se a trair mesmo o pirata Long John Silver, seu inimigo. As qualidades que lhe são atribuídas são também as típicas de um rapaz inglês vitoriano: virilidade, coragem e independência. Há ainda em Jim um culto pela respeitabilidade e uma espécie de cavalheirismo que só podiam pertencer àquela época. Mesmo quando participa em cenas de violência e de morte - como quando dispara contra Israel Hands,

que representa o Mal - Jim mantém o seu autodomínio. Outro aspecto da personalidade de Jim que pode ser considerado característico do vitorianismo é a sua determinação em não ser vencido e o seu entusiasmo e afeição pelo tesouro, que correspondiam ao desejo de adquirir fortuna e à capacidade de resolução tão apreciados no Século XIX.

Ao escolher um rapaz para protagonista da sua história, além de nos dar, como vimos, uma imagem de um jovem vitoriano, Stevenson participa num culto generalizado pela Criança, que chegou a ser considerada um «Mighty Prophet»¹⁹ através de cuja imagem se pode recuperar a infinidade da alma. A Criança, que tinha já servido de assunto a poetas - como Blake em *Songs of Innocence* e sobretudo Wordsworth, que na ode *To H. C. - Six Years Old* se lhe refere como «Thou faery voyager» e «O blessed vision! happy child!»²⁰ - veio a ser um dos mais recorrentes temas dos romancistas do Século XIX, como, por exemplo, Dickens. Porém, também neste campo Stevenson se distancia dos escritores vitorianos, pois não vê a Infância como símbolo de total pureza e inocência. Jim, que, no início, confia ingenuamente em Pew e Silver, vai-se tornando mais desconfiado e cauteloso ao longo da história. Ao fazer evoluir Jim, Stevenson segue as convenções dos romances que relatam uma viagem ou demanda em que o protagonista passa de um nível de existência para outro. Tal como acontece com o herói de *Treasure Island*, uma vez adquirida a identidade que buscava, também ele regressa ao local de partida.

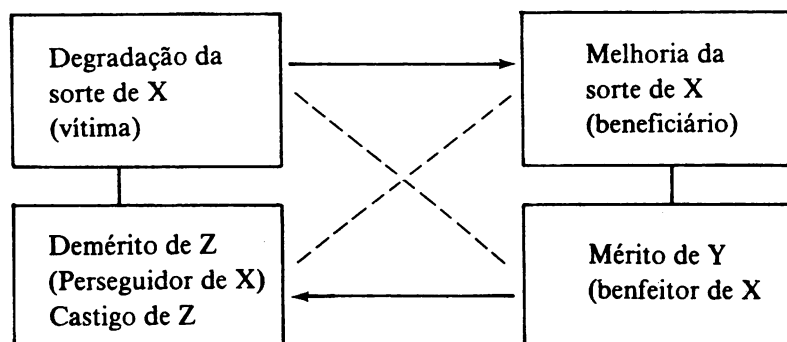
Este aspecto da narrativa presta-se a que dela seja feita o que se pode considerar uma leitura junguiana. Seguindo as ideias de Jung, expostas sobretudo em *The Archetypes and the Collective Unconscious*²¹ pode, de facto, interpretar-se *Treasure Island* como um relato em que a criança-herói (Jim), que corresponde a uma figura do Ego, é confrontada com forças sinistras e destrutivas (os piratas). Estas forças primitivas seriam representativas do poder da Escuridão existente dentro do herói. A luta travada por Jim seria então uma imagem do começo do seu esforço para distinguir entre o Ego e a Sombra e travar-se-ia afinal contra os aspectos mais negativos do seu carácter. Simbolizava, portanto, a relação entre o Homem e o Cosmos e a procura da unidade interior. As repetidas expressões de pavor de Jim, que comunicam ao leitor uma forte sensação de medo, seriam resultantes do receio que o Ego sente perante o conflito entre o Consciente e o Inconsciente. A busca relatada na narrativa, segundo esta interpretação, era feita a fim de obter uma reconciliação entre o Ego/Herói/Consciente e o Inconsciente. A imagem da Criança que encerra em si impulsos destruidores (como Jim e não como o inocente Lord Fauntleroy) adapta-se perfeitamente à de herói de uma demanda por um tesouro que é representativa da procura de uma personalidade una, mais sábia e madura, que lentamente transforma e traz esses impulsos para a luz da Consciência. Fazem parte desta evolução, a que Jung chamou o conflito entre o Ego e a Sombra, as relações do herói com a sociedade. Até o facto de, devido à sua imaturidade ser traído, pela Sombra, que, no caso de Jim, é Long John Silver, contribui para que o herói evolua.

A propósito da figura tão ambígua e complexa que é Silver, é de referir que Joseph Campbell, em *A Hero with a Thousand Faces*, menciona que em muitas partes do mundo uma das personagens dos contos que luta com o herói é «a dangerous one legged, one armed or one sided man».²²

Em *Treasure Island* encontram-se também todos os componentes, que Campbell na sua obra considera característicos de um conto tradicional: os elementos são fantásticos e irreais, o herói - que pode ser identificado com alguém que procura um tesouro («seeker») - consegue um triunfo e vence os seus opressores pessoais. Encontra também uma figura protectora («helper») que, no caso de Jim, é, evidentemente, Ben Gunn, o náufrago. Segundo este autor, os contos correspondem à fórmula de um rito de passagem: separação, iniciação e regresso com reintegração na sociedade. Os perigos desconhecidos e a escuridão que o herói tem de enfrentar seriam correspondentes à passagem do primeiro nível. Jim, tal como os heróis referidos por Joseph Campbell, uma vez atravessado esse primeiro limiar, move-se numa paisagem de sonho ajudado pelos conselhos de um adjuvante. Quando a demanda chega ao fim, o aventureiro tem de regressar ao reino da humanidade com um troféu que lhe modifique a vida - Jim escreve no seu relato: «All of us had an ample share of the treasure, and used it wisely or foolishly, according to our natures.»²³

Apesar de todas as leituras de que o texto de Stevenson é susceptível, ele próprio o classificou como «story for boys»,²⁴ e, ao longo dos tempos, embora agrade aos seus inúmeros leitores adultos, tem vindo a ser considerado um clássico da literatura infantil. O seu sucesso literário, que tem sido, praticamente, permanente, é, decerto, devido em grande parte ao facto de, apesar da riqueza do texto, o autor ter seguido as convenções de uma história de aventuras para rapazes. Como pode verificar-se, tem, como qualquer história infantil, um enredo picaresco, serve-se de motivos como a viagem, a busca e a perseguição, todas as personagens têm um papel bem definido a representar e o herói é uma criança, que está afastada dos pais. Há também pouca preocupação com a probabilidade e o recurso à coincidência inesperada e às fugas milagrosas.

Deve ainda ser referido um esquema básico, que pode considerar-se clássico dos contos, e que também se aplica a *Treasure Island*. É da autoria de Claude Brémond²⁵ e baseia-se no diagrama seguinte:



Adaptando este esquema a *Treasure Island* temos:

X = Jim

Z = Silver

Y = Ben Gunn

Vê-se assim que houve uma mudança de sorte de X/Jim. O segundo elemento em baixo à esquerda é obviamente aplicável a Silver/Z e ao que lhe sucede na história. No rectângulo superior à direita, podemos ver que a função de X/Jim mudou e que ele já não é vítima de Silver mas sim beneficiário de Ben Gunn, graças a cuja ajuda obtém o tesouro. Finalmente, o canto inferior direito refere-se a outro «puppet»²⁶ (como Stevenson chamava às suas personagens), que tem a função de benfeitor, e é facilmente identificável com Ben Gunn.

Claude Brémond, na sua teoria sobre os contos, afirma que os elementos temáticos que os constituem são como as peças de um **meccano** que se podem juntar de forma a obter um novo aspecto ou figura. Na opinião deste autor, um conto é uma narrativa fechada e as personagens são (como diz Roland Barthes) «êtres de papier». É curioso notar que o próprio Stevenson disse que elas eram «paper people».²⁷

A teoria de Brémond baseia-se na de Propp, que, em **Morphologie du Conte**, se refere às diferentes funções dos intervenientes nos contos. Na obra de Stevenson, a função da princesa, que o herói conquista no fim da demanda, é substituída pelo tesouro - o que, de certo modo, é bastante vitoriano.

Após ter lido **Treasure Island** inúmeras vezes, comecei também a elaborar a minha própria leitura. Inspirada por Wayne C. Boot, que, em **The Rhetoric of Fiction**, afirma: «All the old-fashion, dramatic devices of pace and timing can be refurbished for the purposes of a dramatic, impersonal narration»,²⁸ verifiquei que o enredo de Stevenson segue muitas das regras clássicas explicitadas por Aristóteles para uma tragédia (sobretudo para a tragédia de opção). O enredo é simples, visto que a acção que ele relata progride como um todo contínuo. O herói tem qualidades de excelência, de nobreza e virtudes e dons que o colocam acima dos homens vulgares - a este propósito basta pensar-se na capacidade praticamente sobrehumana de Jim revelada ao capturar por si só a escuna «Hispaniola». Pode também dizer-se que há anagnorisis, que, segundo Aristóteles, é o momento da verdade quando a ignorância dá lugar ao conhecimento. Este ocorre quando Jim recusa o convite de Silver para o seguir ou quando decide que não vai voltar à ilha, pois, como ele próprio escreve: «Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island.»²⁹ O jovem parece então estar consciente da sua força interior. É indubitável que, no fim da aventura, ele tinha adquirido conhecimento sobre si próprio. Outro elemento que encontramos é a peripeteia. É um termo igualmente utilizado por Aristóteles na **Poética** e significa mudança de fortuna. É evidente que se aplica igualmente às aventuras de Jim. Nemesis é a palavra grega para castigo, mas pode também significar confronto, quando uma personagem tem o desejo de prejudicar outra. São várias as vezes em que tal acontece ao longo da narrativa, mas o melhor exemplo pode ser encontrado entre a tripulação dos piratas, que não hesita em causar dano até ao próprio chefe, Silver. Há um momento facilmente detectável durante o qual ocorre uma mudança na direcção da história. Fica-se então consciente de que a narração chegou a um ponto crucial ou fulcral - o climax. Temo-lo durante o episódio da barrica de maçãs e, de novo, mais marcadamente, quando Jim consegue matar Israel Hands, e os piratas ficam assim privados da «Hispaniola».

Tal como em tantas tragédias, há uma canção frequentemente repetida para manter ou

criar uma atmosfera especial. Todos os leitores de *Treasure Island* fixam, decerto, pelo menos o refrão:

«Fifteen men on the Dead Mans's Chest
Yo-ho-ho and a bottle of rum».

O papel do coro é o de um comentador da acção em que toma parte e também (tal como a canção que o próprio coro canta) criar um determinado ambiente.

Há ainda outros elementos de aproximação com o esquema aristotélico da tragédia, como os apartes, os solilóquios e até cenas cómicas para evitar que os leitores (sobretudo as crianças) fiquem sobrecarregados com a emoção trágica. Tal como um espectador numa tragédia, o leitor de *Treasure Island*, ao participar na aflicção, na dor e no medo do herói, sente receio (ou piedade) e fica liberto e expurgado, o que corresponde ao efeito catártico. Tal efeito era especialmente útil e terapêutico sobre os leitores da época vitoriana, que viviam dominados por terrores nocturnos, como podemos ver em tantas autobiografias escritas nessa altura.

Apesar de se poder interpretar esta obra de Stevenson de formas tão diversas, nenhuma destas interpretações exclui a outra. Tal como afirma Umberto Eco,³⁰ o valor estético de uma obra de arte aumenta na proporção do número de perspectivas segundo as quais ela pode ser apreciada. Da grande variedade de pontos de vista nas apreciações, conclui-se que Stevenson possuía a arte de um bom contador de histórias.³¹

Neste, seu primeiro livro, essa arte está já bem evidente na intensidade dos episódios; no brilho colorido das descrições das paisagens exóticas; no progresso dramático; na sedução imaginativa; na originalidade da moral do tema; no simbolismo, que se pode considerar moderno, e no uso da palavra exacta - em resumo nas técnicas narrativas que Stevenson utilizou.

Justifica-se, portanto, que analisemos algumas dessas técnicas que tanto contribuíram para que esta obra continue a ser apreciada e estudada nos nossos dias. Se começarmos pelo estilo, vemos que, além de uma grande riqueza de vocabulário, com o uso de inúmeras expressões náuticas, há contraste nítido entre as falas das diferentes personagens. O estilo é assim utilizado como um elemento de caracterização. Os piratas falam de forma totalmente diferente da do grupo fiel ao Dr. Livesey (que, aliás, também contém membros da tripulação). O doutor exprime-se correctamente e faz referências médicas, enquanto que a linguagem de Ben Gunn tem uma sintaxe confusa, como seria de esperar de alguém que viveu três anos isolado numa ilha deserta. Há diferenças bem marcadas entre o que o comandante escreve no livro de bordo e o estilo da carta do *Squire* Trelawney. O uso frequente do discurso directo dá rapidez e vivacidade à narrativa. Se se analisar a parte escrita pelo Dr. Livesey (capítulos XVI-XIX), vê-se também que há uma grande diferença de estilo entre o médico, que é mais convencional e controlado na sua maneira de escrever, e o herói, que narra as suas próprias aventuras com todo o entusiasmo da juventude.

Há ainda, como é natural, uma diferença de ponto de vista. Aliás, mesmo ao longo da narrativa de Jim, há uma utilização do conceito do ponto de vista que merece ser referida. O narrador tem a vantagem de ter a sua perspectiva na altura dos acontecimentos e também mais tarde, quando, acedendo aos pedidos do *Squire* e do Dr. Livesey resolve « ... take up my pen in the year of the grace 17__ , and go back to the time when ... ».³² A tessitura deste romance escrito na primeira pessoa é assim constituída

pela sobreposição de dois espíritos, o de Jim adulto, que revive as suas experiências quando criança, e as relata da perspectiva da sabedoria que com elas adquiriu, e o do jovem Jim, que o narrador já mais velho vê envolver-se ingenuamente em aventuras. Para além desta dupla consciência, entrevê-se o espírito (e o ponto de vista) do próprio autor, Stevenson, que se identifica com o narrador, por sua vez coincidente com o protagonista. No final da história, o narrador/herói volta a utilizar o presente do indicativo com que começara a narrativa:

«The bar silver and the arms still lie ... the worst dreams that I ever have are when I hear the surf booming about its coasts, or start up right in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears: Pieces of eight! Pieces of eight!»³³

Além de caracterizar as personagens pela maneira como falam ou escrevem, Stevenson identifica-as com uma determinada cor, usando assim uma simbologia bastante inovadora na sua época. Na descrição de Pew predomina o verde, na de O'brian o vermelho e a Merry foi atribuída a cor amarela. Com a mesma intenção, escolhe a imagem de um animal, cujas características ajudem o leitor a ter uma noção mais clara da personalidade da personagem. Silver é o leão, o macaco e a serpente; Jim um filhote de raposa e um pássaro; Ben Gunn uma enguia; os piratas são carneiros e moscas; Black Dog é um gato e Billy Bones um rato.

Stevenson utiliza técnicas várias, como jogar com a capacidade de antecipação do leitor, cujo apetite aguça por meio de comentários velados do narrador que criam uma atmosfera que implica imediatamente algo de extraordinário. Para essa atmosfera, contribuem fenómenos culturais, como o vento, as marés e o tempo atmosférico, que sugerem tensão psicológica. A presença permanente e ameaçadora do mar também concorre para o mesmo fim. O som é usado para estimular as já referidas tensão e variedade da história. São inesquecíveis os sons do bater da bengala de Pew, do refrão cantado por Billy Bones, das ondas, dos gritos das aves marinhas, da voz do papagaio chamado **Captain** Flint, do ruído das armas e dos clamores de Ben Gunn ecoando na ilha.

Stevenson recorre também à estratégia de introduzir uma série de personagens irrelevantes. Aumenta a tensão dramática por meio de mudanças rápidas e inesperadas de estado de espírito, alternando, por exemplo, em Jim sentimentos de medo e de agressão em relação a Silver.

Do grande número de edições que esta obra tem nos nossos dias pode concluir-se que, tal como em 1883, quando foi publicada pela primeira vez, ela continua a satisfazer necessidades básicas do espírito dos leitores. Nas formas de cultura actuais, a literatura, além de estimular o pensamento crítico e imaginativo, deve ajudar a evitar e a vencer o desespero causado pela negação do significado da vida. Nos dias de hoje são necessários novelistas que despertem nos leitores (sobretudo nos jovens) a capacidade de penetrar no íntimo dos outros. Para que as crianças não se transformem em ilhas incomunicáveis e inacessíveis, devem adquirir, através da leitura, a possibilidade de se identificarem com outrém e (embora o grau dessa identificação se modifique com a idade) vão desenvolvendo assim as suas tendências para viverem uma vida socialmente plena.

A propósito do facto de **Treasure Island** ainda agradar a crianças e adultos, pode citar-se C. S. Lewis, que dizia:

«No book is really worth reading at the age of ten which is not equally (and often far more) worth reading at the age of fifty!»

Ao terminar estas considerações críticas sobre uma obra que aparentemente não tem levantado problemas acerca do juízo estético que sobre ela se deve (ou pode) fazer, vêm à memória as palavras de Eduardo Lourenço:

«Entre Crítica e Literatura não há nem concorrência, nem oposição, nem convergência. Há participação na mesma liturgia do Imaginário que ambas celebram, uma criando-o, a outra lendo-o e recriando-o numa espécie de infelicidade sublime a meio do caminho entre o eco e a metáfora.»³⁴

NOTAS

- 1 A mais recente edição deste ensaio encontra-se em **Selected Short Stories of R. L. Stevenson**. Ed. Ian Campbell. The Ramsay Head Press, Edinburgh, 1980, pp. 23-29. Todas as referências serão feitas a esta edição.
- 2 *Ibid.*, pp. 31-39.
- 3 **Robert Louis Stevenson - An Old Song and Edifying Letters of the Rutherford Family** Ed. Roger Swearigen, Wilfon Books, Paisley, 1982.
- 4 **A Gossip on Romance**, pp. 30-31.
- 5 **A Humble Remonstrance**, p.39.
- 6 *Ibid.*, p. 33.
- 7 **Essays of George Eliot**. Ed. Thomas Pinney, New York, Columbia University Press, 1963, p. 271. Este ensaio foi originalmente publicado em *Westminster Review* em 1856.
- 8 **The Art of Fiction** foi publicado pela primeira vez em *Longman's Magazine* (Setembro, 1884) e, em 1888, incluído em *Partial Portraits*. A edição utilizada para esse trabalho foi *The American Tradition in Literature*. Ed. S. Bradley, R. C. Beatty, C. H. Long. New York, Grosset and Dunlap, 1967³. Vol. II, pp. 831 e 833.
- 9 Artigo encontrado entre os papéis de Eça destinado a servir de prefácio à 2ª edição de **O Crime do Padre Amaro**. Incluído em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*. Porto, Lello e Irmão Lda., 1929, pp. 175-199.
- 10 *Ibid.*, pp. 179 e 193.
- 11 *Ibid.*, p. 193.
- 12 Emile Legouis e Louis Cazamian, **A History of English Literature**. London, J. M. Dent & Sons, revised edition 1964 (1960¹), pp. 1268-1271, referem-se a Stevenson no cap. III, intitulado **The New Romanticism**.
- 13 Ernest Baker, **The History of the English Novel**. London, H. F. & G. Witherby, 1942, vol. X cap. VIII, pp. 288-327.
- 14 *Ibid.*, p. 306.
- 15 **The Fabulators**, New York, 1967.
- 16 **Treasure Island**, London, Collins, 1952, p. III. Esta edição reproduz o texto da 1ª edição de Cassel & Co. de 1883 e é utilizada para todas as referências.

- 17 Trabalho complementar apresentado para provas de doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (U.N.L.) em 1985. (A publicar).
- 18 Citado por Donald Stone, *The Romantic Impulse in Victorian Fiction*, London, 1980, p. 3.
- 19 William Wordsworth, *Ode - Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood, Selected Poems, of William Wordsworth*, London, Oxford University Press, 1969, p. 418.
- 20 *Ibid.*, p. 27.
- 21 C. G. Jung, *Collected Works*, Vol. IX-Part I - *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trad. R. F. C. Hull. London, Routledge and Keagan Paul, 1959.
- 22 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. Bollingen Series, XVII. New Jersey, Princeton University Press, 1968 (1949¹), p. 78.
- 23 *Treasure Island*, p. 262.
- 24 Stevenson tinha inicialmente intitulado a sua história *The Sea Cook or Treasure Island: A Story for Boys*.
- 25 Georges Jean, *Le Pouvoir des Contes*. Paris, Casterman, 1981, p. 22, cita o artigo de Claude Brémont publicado em *Magazine Littéraire*, 1979, n° 15.
- 26 *My First Book, The Works of Robert Louis Stevenson*, Ed. Sidney Colvin, Edinburgh, 1894-8, vol. IV, p. 287.
- 27 Citado em *Robert Louis Stevenson, The Critical Heritage*, Ed. P. Maixnere, London, Routledge & Keagan Paul, 1981, p. 136.
- 28 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983 (1961¹), p. 272.
- 29 *Treasure Island*, p. 263.
- 30 Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. London, Hutchinson, 1979, p. 204.
- 31 Os habitantes de Samoa atribuíram a Stevenson o nome de Tusitala que significa contador de histórias.
- 32 *Treasure Island*, p. 1.
- 33 *Ibid.*, p. 263.
- 34 Artigo de Eduardo Lourenço publicado no número especial de *O Tempo e o Modo* consagrado ao tema da crítica, n°s 38/39, Maio/Junho de 1966, p. 572.

* MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES

Professora auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, onde ensina Cultura e Literatura Inglesas. Licenciou-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras e é doutorada em Estudos Anglo-Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.

Entre outros assuntos, publicou alguns estudos sobre literatura infantil.